Témoignages d'une *condicio sine qua non*. La réception des procédés de fixage des pastels dans la littérature artistique du XVIIIe siècle

Alice OTTAZZI

« Je n'ignore pas que les modèles de Chardin, les natures inanimées qu'il imite, ne changent ni de place ni de couleur, ni de formes; et qu'à perfection égale, un portrait de La Tour a plus de mérite qu'un morceau du genre de Chardin. Mais un coup de l'aile du temps ne laissera rien qui justifie la réputation du premier. La poussière précieuse s'en ira de dessus la toile, moitié dispersée dans les airs, moitié attachée aux longues plumes du vieux Saturne. On parlera de La Tour, mais on verra Chardin. O La Tour ! *Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris*.[1] »

Écrite par Denis Diderot à l'occasion du Salon de 1767, cette déclaration devient le témoignage de l'une des plus grandes questions du monde de l'art du XVIII[e] siècle, touchant à la fois les sphères de la conservation et de l'esthétique. Un renvoi latent à cette « poussière précieuse », tant aimée par les collectionneurs mais contestée par les plus fervents fidèles de l'académisme, toujours attachés à la souveraineté de la peinture à l'huile. Le temps, seul et vrai juge de l'immortalité du pastelliste, représenterait la balance dans l'infini dualisme esthétique entre la peinture à l'huile et le pastel.

L'invention de méthodes de fixage remonte probablement au début du XVI[e] siècle, et plus précisément à Venise. L'exigence de donner de

1. Cet article est une synthèse d'un chapitre de notre mémoire de Master recherche : A. OTTAZZI, *La poussière précieuse. Il pastello nelle fonti francesi, inglesi e italiane del Settecento*, mémoire de Master sous la direction de P.G. TORDELLA, Università degli Studi de Turin, 2013. D. DIDEROT, *Œuvres de Denis Diderot. Salons*, Paris, J. L. J. Brière, 1821, vol. II, pp. 157-158.

la stabilité aux dessins à techniques sèches doit être recherchée dans la progressive importance non seulement expressive, mais également conceptuelle, accordée aux études préliminaires, esquisses, ébauches, en suivant la pensée de Leonardo da Vinci théorisée exactement à cette période. Une nécessité déterminée aussi par l'exigence de conservation d'un modèle qui doit être transmis aux élèves, étudié et manipulé – par exemple les cartons pour les fresques[2]. Bien que le XVIIe siècle voie une évolution des recherches, le XVIIIe siècle est le vrai théâtre de ces expérimentations[3].

Dans une période où le pastel n'est pas encore reconnu comme peinture, il est conçu comme un objet non seulement à exposer, mais également à conserver pour une jouissance plus intime : c'est dans ce but que Pierre Crozat souhaite insérer certains pastels de Rosalba Carriera dans ses recueils et, dans une lettre adressée à l'artiste vénitienne datée du 24 février 1719, il s'inquiète de la stabilité du tracé[4].

Avec l'affirmation du pastel comme technique privilégiée dans le genre du portrait, la nécessité de conserver ces œuvres se traduit par le développement des recherches de nouvelles méthodes de conservation et de restauration[5], position également évoquée à la fin du siècle par Paul-Romain Chaperon[6]. Une extrême attention est nécessaire pour calibrer chaque élément qui compose le pastel, afin d'obtenir des instruments avec la juste solidité et adaptés aux exigences des artistes. De même,

2. J. Meder, *The Mastery of Drawings*, traduit de l'allemand par W. Ames, Norwalk, Abaris Books, 1978, p. 82 ; C. Corrigan, « Le tecniche del disegno », in C. James, C. Corrigan, M.C. Enshaian, M.R. Greca, *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi,* Firenze, Olschki, 1991, p. 53 ; P.G. Tordella, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano, B. Mondadori, 2009, p. 103. Sur les premiers procédés de fixage voir P.G. Tordella, « Il disegno tra conservatione e "renovatione" nelle fonti e nella pratica artistica tra Quattro e Settecento », in M. Regni et P.G. Tordella (dir.), *Conservazione dei beni librari, archivistici e grafici*, Torino, U. Allemandi, 1999, vol. 2, pp. 186-190.
3. N. Coural, « Aperçu sur les fixatifs des pastels au XVIIIe siècle », in *Support Tracé*, 2009, n°9, pp. 24-29. Sur le pastel voir : G .Monnier, Le Pastel, Genève, Skira, 1983 ; P. Ratouis de Limay, Le Pastel en France au XVIIIe siècle, Paris, Éditions Baudinière, 1946 ; M. Shelley, K. Baetjer, Pastel portraits: images of 18th-century Europe, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, London, 2011 ; T. Burns, *The invention of pastel painting*, London, Archetype Publications, 2007.
4. B. Sani, *Rosalba Carriera : lettere, diari, frammenti* Firenze, Olschki 1985, pp. 348-349.
5. Sur le programme de réforme du système de l'art français voir T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris,* New Haven & London, Yale University Press, 1985, p. 110 ; A. McClellan, *Inventing the Louvre – Arts, Politics, & the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Cenury Paris*, Oakland [Cambridge], University of Califronia Press [Cambridge University Press], 1999 [1994], p. 16 ; T. Burns, *op. cit*., pp. 70-71 et pp. 150-152. Voir aussi le témoignage de P.P. Gudin de la Brenellerie, *Aux mânes de Louis XV et des Grands Hommes qui ont vécu sous son règne, ou essai sur le progrès des arts et de l'esprit humain, sous le règne de Louis XV*, Aux deux-ponts, Imprimerie ducale, 1776, pp. 91-92.
6. P.R. Chaperon, *Traité de la peinture au Pastel, du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer; avec l'indication d'un grand nombre des couleurs*, Paris, Chez Defer de Maisonneuve, 1788, p. 11.

les recettes de fixatifs, ainsi que les méthodes, requièrent une attention particulière dans leur création comme dans leur utilisation. L'emploi des méthodes traditionnelles précédemment mentionnées est limité aux techniques tels que le fusain ou les pierres, alors qu'avec les pastels la gamme des pigments est plus vaste, chacun ayant des caractéristiques et surtout des réactions propres à des substances déterminées[7].

Le terme *fixer* est utilisé aux XVII[e] et XVIII[e] siècles dans le sens de *déterminer* ou *arrêter*. C'est un auteur anonyme qui, dans un article publié en 1745, utilise pour la première fois le verbe *fixer* avec une acception de fixage d'œuvres d'art réalisé avec des techniques pulvérulentes[8]. Ce terme est ensuite régulièrement utilisé par les érudits, dans les traités ou dans les encyclopédies. Bien que le mot *fixatif* n'entre dans la langue française qu'au siècle suivant[9], nombreux sont les termes pour le désigner. Ainsi, dans les dictionnaires encyclopédiques de la première moitié du XVIII[e] siècle, figurent les mots *talk* ou *talc*[10], comme une substance utilisée pour couvrir les pastels ou les miniatures afin de les préserver, ou bien *liqueurs, mixtion, corps subtil, composition.* Chaperon parle de *colle*, tandis que la locution *secret de fixer* et le mot *vernis* sont particulièrement diffusés.

La fixation des dessins étant déjà pratiquée, le pastel est initialement protégé par le biais d'un verre qui le couvre, comme en témoignent la plupart des dictionnaires et traités[11]. Le verre protège aussi le pastel pendant les voyages : les indications sont nombreuses à ce propos, notamment dans les échanges épistolaires entre Pierre Crozat et Rosalba

---

7. J.J. Le Français de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, Paris, chez Desaint, 1769, pp. 399-400. Voir aussi P.R. Chaperon, *op.cit.* et J. Lacombe, *Dictionnaire encyclopédique des amusements des sciences mathématiques et physiques*, Paris, chez Panckoucke, 1792. Sur la conservation-restauration voir C. Schwartz [et al.], « Les pastels : histoire, technologie, analyse et étude de leur comportement à la lumière, à l'oxyde d'éthylène et vis-à-vis des fixatifs », in *Analyse et conservation des documents graphiques et sonores : travaux du Centre de recherche sur la conservation des documents graphiques*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1984, pp. 121-178.
8. *Mercure de France*, septembre 1745, p. 135.
9. M.H. Ellis, « The shifting function of artists' fixatives », in *Journal of the American Institute for Conservation*, 1996, vol.35, n°3, p. 249 ; T. Burns, *op. cit.*, p. 147 et p. 207.
10. A. Furetière, *Dictionnaire universel,* La Haye & Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690, 3 volumes, *ad vocem* ; T. Corneille, *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, Paris, Chez Jean-Baptiste Coignard, 1694, 4 volumes, *ad vocem*.
11. *Ibid.* ; B. Dupuy du Grez, *Traité sur la Peinture*, Toulouse, Chez la Veuve de J. Pech & A. Pech, 1699, p. 276 ; C. Boutet, *Traité de la Peinture en Mignature*, La Haye, Chez Louis & Henry van Dole, 1708, p. 168 ; F.-M. de Marsy, *Dictionnaire abrégé de Peinture et d'Architecture*, Paris, Chez Nyon fils et chez Barrois, 1746, vol. II, p. 54 ; A.J. Pernéty, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, chez Bauche, 1757, p. CXXVII ; L. de Jaucourt, « Pastel », in D. Diderot et J. Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers*, Paris, Chez Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, 1751-1772, tome XII, pp. 153-154 ; F.B. de Felice, *Encyclopédie ou dictionnaire universel raisonné des connoissances humaines*, Yverdon, [s.n.], 1774, tome XXXII, p. 444.

Carriera. Le collectionneur assure ainsi à l'artiste que ses œuvres ont atteint Paris sans être endommagées[12]. Parfois, les recommandations des artistes sont mentionnées sous forme manuscrite au *verso* des pastels ou dans une lettre jointe à l'œuvre[13]. À partir de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, la considération du verre comme protection idéale du pastel est remise en question. D'abord parce que le verre est aussi fragile que le pastel[14] et qu'il ne peut pas empêcher à la poussière de se détacher[15], mais aussi et surtout parce que le verre interfère sur la réception visuelle en créant des reflets[16]. De plus, le verre doit être parfaitement blanc, sans nœuds, « ce qui leur donne une espèce de vernis, et rend les couleurs plus douces à la vue[17] ». La difficulté de trouver un verre approprié a ainsi joué un rôle moteur dans l'expérimentation des fixatifs.

Au-delà de la fonction de consolidation du tracé jusqu'ici traitée, le fixatif doit préserver la « fleur », il est donc important de ne pas perdre le sens de fraîcheur, de légèreté et de velouté que l'œuvre offre au public. Fraîcheur et velouté sont les caractères fondamentaux de cette technique que l'on obtient grâce au dialogue instauré entre support – à la surface irrégulière et dotée de microreliefs – et matière graphique pulvérulente. D'un point de vue proprement physique, le velouté est créé par la réflexion de la lumière sur une surface non lisse. L'application du fixatif change la perception visuelle du pastel puisque le liquide remplit les interstices entre les particules et rend la surface lisse et compacte. La lumière est réfléchie directement par la couche de fixatif et l'image est

12. B. Sani, *op. cit.*, vol. I-II : voir les lettres aux numéros 227, 262, 270, 306, 358, 359, 517, 570 et 607.
13. Uppsala, Universitetsbibliotek, inv. F363 : Jean-Baptiste Oudry joint une lettre au pastel (localisation inconnue) adressée au comte Carl Gustaf Tessin en 1747, in N. Jeffares, *Dictionnary of pastellits before 1800*, www.pastellistes.com, 14 août 2016, [en ligne]. < http://www.pastellists.com/Articles/OUDRY.pdf >, consulté le 19 septembre 2016 ; D. d'Arnoult, *Jean-Baptiste Perronneau*, Paris, Arthena, 2014, p. 303 : Jean-Baptiste Perroneau donne des indications pour le transport sur le verso du *Portrait de M[me] Schweighaüser*, pastel sur papier, collection privée ; J. Russell, *Portrait de petite fille, tenant des cerises*, dessin au pastel, papier et carton, 60 x 44 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, MI 1113 : l'auteur de ce portrait, John Russell, a écrit des indications au revers de cette œuvre.
14. E. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, Chez Jean Neaulme, 1747, p. 104.
15. J.-B. Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc.*, [s.n.], 1747, p. 90 ; J.J. Le Français de Lalande, *op. cit.*, 1769, p. 399. J. Lacombe, *Le Salon en verse et en prose ou Jugement ouvrages exposée*, 1753, in D. d'Arnoult, *op. cit.*, p. 110.
16. D. d'Arnoult, *op. cit.*, p. 110 : Anonyme, *Lettre sur le Salon de 1755, adressée à ceux qui la liront*, 1755.
17. A.J. Pernéty, *op. cit.*, p. CXXVII. Sur la question de l'adoucissement des couleurs voir F.-M. de Marsy, *op. cit.*, vol. II, p. 54 ; « Noyer », in C.H. Watelet et P.C. Lévesque, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, Paris, Liège, Chez Panckoucke, Chez Plomteux, 1788-1791, t. II, p. 565.

brillante et saturée[18]. Les couleurs sombres paraissent à la vue plus saturées qu'une couleur claire en provoquant la perte de l'équilibre chromatique conçu par l'artiste. Le choix d'utiliser ou non un fixatif a une portée aussi conservative qu'esthétique. Ainsi, certains artistes ne l'utilisent pas comme nous le laissent supposer quelques passages de la correspondance de Rosalba Carriera[19] ou le témoignage de l'abbé Le Blanc[20]. Suivant une approche complètement différente, Maurice-Quentin de la Tour essaie toute sa vie de « combattre des obstacles […] tels que les poussières et la foiblesse de certaines couleurs[21] ». Perfectionniste, il expérimente ses propres recettes de fixatifs, signalées à partir de 1745 par différentes sources, sans toutefois entrer dans les détails de la composition[22]. La seule indication provient de l'abbé Louis Gougenot qui explique que le secret consiste à appliquer de l'esprit de vin au recto avant de poser une couche de vernis blanc[23]. Malheureusement, son procédé non seulement ne fonctionne pas, mais abîme les œuvres comme en témoignent les commentaires de Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville, Louis Petit de Bachaumont[24] et Pierre-Jean Mariette[25].

---

18. P.G. Tordella, *op. cit.*, 1999, p. 191 ; E. René de la Rie, « The influence of varnishes on the appearance of paintings », in *Studies in conservation*, 1987, vol. XXXII, n°1, p. 5.
19. B. Sani, *op. cit*., pp. 339-340 et pp. 348-349 ; T. Burns, *op. cit.*, p. 207.
20. J.-B. Le Blanc, *op. cit*., p. 90.
21. M. Tourneux et J. Guiffrey, *Correspondance inédite de Maurice-Quentin de La Tour*, Paris, Charavay, 1885, p. 11.
22. *Mercure de France*, *op.cit.*, septembre 1745, p. 135 ; C.A. Lieude de Sepmanville, *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts*, 1747, Paris, [s.n.], p. 32 ; A.-J. Pernety, *op. cit.*, p. CXXVII. Voir aussi C. Debrie, *Le Pastel du XVIIIe au XXe siècle à travers les acquisitions du musée Antoine Lécuyer 1978-1993*, Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer, 1993, p. 12 ; S. Cuzin-Schulte, *L'art du pastel : l'essence même de la couleur*, Paris, Beaux-Arts Éditions, 2008, p. 38.
23. L. Gougenot, *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, [s.n.], 1748, pp. 61-62, note *a*.
24. L.-P. de Bachaumont, *Liste des meilleurs peintres, sculpteurs, graveurs et architectes des académies royales de peinture, sculpture et architecture suivant leur rang à l'Académie*, 1750, in J.-G. Wille, *Mémoires et journal de J.-G. Wille, graveur du Roi*, éd. G. Duplessis, préface E. Goncourt et J. Goncourt, 1857, Paris, Vve J. Renouard vol. II, p. 407. Voir aussi E. Goncourt et J. Goncourt, « La Tour », in *Gazette des beaux-arts*, 1867, vol. 22, n°1, p. 367 ; N. Jeffares, *Dictionnary of pastellits before 1800*, www.pastellistes.com, 14 août 2016, [en ligne]. < http://www.pastellists.com/Misc/LaTour_chronology.pdf >, consulté le 15 octobre 2016.
25. P.-J. Mariette, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1860, vol. III, p. 71.

Artistes, mais aussi collectionneurs et hommes de science, ont essayé de trouver la meilleure solution pour préserver les pastels du temps et des agents extérieurs. De nombreuses revues publient régulièrement des articles qui contiennent de nouvelles recettes, différentes personnes offrant leur service pour fixer les œuvres déclarant avoir trouvé la recette parfaite[26].

L'altération des couleurs est aussi une question de premier ordre et la plupart des commentaires et jugements portent sur cet aspect. En 1772, dans le volume anonyme *Étrennes de Minerve, aux artistes* figure une recette reprise plusieurs fois au cours des vingt années suivantes[27]. Cette solution ne change pas les couleurs du pastel et ne permet d'apercevoir aucune différence entre les parties fixées et celles intactes, le seul moyen pour les distinguer étant le toucher. Lacombe reprend ces textes et revient toujours sur la nécessité d'une meilleure conservation préventive[28]. La liqueur dont il parle est une solution composée d'eau, de colle de poisson, d'esprit de vin et d'alun, substance très dangereuse pour les œuvres sur papier et qui requiert d'être soigneusement dissoute pour ne pas tacher le pastel. Lacombe insère aussi la description d'un autre procédé apparu en 1770 et qui consiste à utiliser de la vapeur afin de faire fondre la poudre de gomme arabique précédemment étalée sur la surface à fixer[29]. Bien que l'auteur anonyme assure le public que l'eau pure n'interférera pas avec les couleurs, Lacombe ajoute que « le crayon quelconque mouillé a une nuance beaucoup plus foncée que lorsqu'il est sec[30] ».

---

26. Pour en citer quelques-uns : Les demoiselles Beauvais pour *L'Avant-coureur*, 1767, citées avec d'autres personnages in E. Goncourt et J. Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle*, 1873, Paris, Rapilly, pp. 355-356 ; *Annonces, affiches et avis divers*, 8 mars 1758 ; Jean-Baptiste Pourvoyeur, *L'Avant-coureur*, 28 novembre 1768, p. 759 ; Charles-Élisabeth Maugé, *L'Avant-coureur*, 30 avril 1770, pp. 278-279. Charles-Paul-Jérôme Bréa, *L'Avant-coureur*, 7 janvier 1771, p. 7 ; *Annonces, affiches et avis divers*, 7 janvier 1771 p. 15 ; *Mercure de France*, mars 1771, p. 179. M. Scheppers, *Annonces, affiches et avis divers*, 1775, cité in P. Ratouis de Limay, *Le Pastel en France au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions Baudinière, 1946, p. 149. Voir aussi C.A. Lieude de Sepmanville, *op. cit.*, p. 32 ; J. Chatelus, *Peindre à Paris au XVIIIe siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991 ; N. Jeffares, *op. cit.*, <http://www.pastellists.com/Suppliers.html>, consulté le 15 octobre 2016.
27. P.A. Le Pileur d'Apligny, *Traité des couleurs matérielles, et de la manière de colorer, relativement aux diffèrens arts & métiers*, Paris, chez Saugrain & Lamy, 1779, pp. 56-58 ; L.M. Blanquart de Septfontaines, « Pastels et les crayons de diverses espèces », in *L'Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières par une société de gens de lettres, de savants et d'artistes*, Paris, chez C.J. Panckoucke, 1782-1791, tome VI, p. 68 ; J. Lacombe, *op. cit.*, pp. 771-772.
28. *Ibid.*
29. *L'Avant-coureur*, 22 janvier 1770, pp. 52-53. Cf. J. Lacombe, *op. cit.*, p. 772 ; E. Goncourt et J. Goncourt, *op. cit.*, p. 369.
30. J. Lacombe, *id.*, p. 773. Sur le même avis : P.-R. Chaperon qui doutait de l'invariabilité du Blanc de Troyes in P.R. Chaperon, *op. cit.*, p. 318. Voir aussi C. Schwartz [et al.], *op. cit.*, p. 130.

Loriot, le prince de San Severino et le comte de Saint-Michel sont ceux qui ont le plus contribué à ces recherches. Ils ont inventé leur propre méthode bien qu'ayant fait l'objet de nombreuses analyses et critiques provenant des encyclopédies, livrets de Salon, journaux, etc.

Antoine-Joseph Loriot présente son procédé de fixage le 6 octobre 1753 à l'Académie royale de peinture et de sculpture qui lui donne son approbation les jours suivants[31]. Le 1er décembre de la même année, Loriot apporte à nouveau devant la commission de l'Académie le pastel de Rosalba Carriera[32] sur lequel il était intervenu afin de montrer que son secret, une solution à base d'eau tiède, d'esprit-de-vin et de colle de poisson, a une action préventive sur les taches de moisissures et fait revivre les couleurs[33]. Nombreux sont les éloges dédiés à cette découverte, surtout à la suite de l'exposition du portrait au pastel de Loriot exécuté par Jean Valade[34], ayant pour caractéristique d'être à moitié fixé[?]. La question du changement des caractéristiques esthétiques de l'œuvre se pose toujours, ainsi que celle du toucher, qui revient souvent dans les sources littéraires, cité comme le seul moyen permettant de distinguer les parties fixées des parties intactes[35]. La seule voix discordante est celle de Joseph-Jérôme Le Français de Lalande, qui suggère que Loriot a passé une solution non stabilisante sur les parties non fixées afin d'uniformiser au niveau visuel la surface du pastel et rendre impossible une distinction entre elles[36].

Lalande fait connaître un autre procédé, inventé par Raimondo di Sangro, prince de Saint Severino[37]. Sa recette est composée de colle de poisson, d'eau et de vinaigre distillé, à appliquer en plusieurs couches sur le verso de la feuille. Bien que le prince ait obtenu une pension du Roi grâce à son procédé, celui-ci n'a pas connu de succès, probablement à la suite des mauvaises critiques qui remettent en cause l'opération de fixation sur le verso. Mariette doute de son efficacité ainsi que Chaperon qui présume l'impossibilité de pénétration de la

---

31. A. de Montaiglon (dir.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture. 1648-1793, publiés pour la société de l'histoire de l'art français d'après les registres originaux conservée à l'École des Beaux-Arts par M. Anatole de Montaiglon*, Paris, Charavay Frères, 1885, vol. VI, p. 367.
32. R. Carriera, *Jeune fille tenant une couronne de laurier*, 1721, dessin au pastel, 61,5 x 54,5 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV 4800.
33. A. de Montaiglon (dir.), *op. cit.*, vol. VI, pp. 372-373.
34. J. Valade, *Antoine-Joseph Loriot*, 1763, dessin au pastel, papier, 80 x 70 cm, Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer, inv. 1991.9.1.
35. P.P. Gudin de La Brenellerie, *op. cit.*, pp. 29-30 ; *Mercure de France*, janvier 1754, p. 157.
36. J.J. Le Français de Lalande, *op. cit.*, pp. 405-406.
37. L. Lista, *Raimondo di Sangro : il principe dei veli di pietra*, Foggia, Bastogi stampa, 2005.

solution au recto du pastel[38]. De plus l'utilisation du vinaigre distillé crée des problèmes avec certains pigments comme les laques, le jaune de Naples, le bleu outremer, l'azurite ou la malachite[39]. Chaperon indique les résines comme les substances les plus adaptées pour la fixation parce que transparentes, bien que toutes concourent aux changements chromatiques. En conséquence, parmi celles utilisables restent les gommes et les colles dans une solution d'eau et d'esprit-de-vin puisque celui-ci peut pénétrer tous les pigments[40].

Le comte de Saint-Michel présente son procédé à l'Académie le 6 juin 1772, pour lequel les commissaires étaient Alexandre Roslin et Jean-Jacques Bachelier[41]. Encore une fois ce sont les journaux qui en donnent la nouvelle publiant en août de la même année l'approbation de Cochin[42]. L'attention est focalisée sur le fait que ce secret permettait aux artistes de retravailler l'œuvre même après la stabilisation de la poudre. D'autres auteurs ont également mentionné cette caractéristique[43] qui, dans l'*Encyclopédie*, devient même une nécessité : nonobstant les commentaires concernant l'inaltération des couleurs et du velouté, il était indispensable de recourir à « quelques retouches dans le clair, pour leur rendre [aux œuvres] tout leur éclat[44] ».

En guise de conclusion, nous reprenons ces mots de Charles Leoffroy de Saint-Yves qui, bien que datés de 1748, résument l'infini questionnement sur l'utilisation des fixatifs : « Le pastel peut se fixer, on en convient : M. de La Tour en a le secret, & on le croit. Mais avec cet avantage sur la Rosalba, dont les ouvrages dépérissent tous les jours, les morceaux de M. de la Tour ne seront jamais remis sur toile, ni nétoyés, & quelques précautions que l'on prenne pour empêcher la poussiere de pénetrer, elle s'insinue, & s'attachant sur la superficie du pastel, elle fait corps avec lui : ce qui est sans remede[45] ».

---

38. P.J. Mariette, *op. cit.*, vol. V, pp. 172-173 ; P.R. Chaperon, *op. cit.*, p. 326.
39. B. de Felice, *op. cit*, pp. 445 ; F. Perego, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris, Belin, 2005, p. 780 ; B. Guineau, *Glossaire des matériaux de la couleur et des termes techniques employés dans les recettes de couleurs anciennes*, 2005, Brepols, Turnhout, p. 401.
40. P.R. Chaperon, *op. cit*, pp. 308-311.
41. A. de Montaiglon (dir.), *op. cit.*, vol. VIII, p. 101.
42. *Affiches, annonces et avis divers,* 7 octobre 1772 ; *Journal Encyclopédique*, septembre 1772 ; *L'Avant-coureur*, 24 aout 1772, p. 533 ; N. Jeffares, *op. cit.,* < http://www.pastellists.com/Articles/Saint_Michel.pdf >, consulté le 16 octobre 2016.
43. *Étrennes de Minerve, aux artistes : Encyclopédie économique ou Alexis moderne*, Paris, Chez Desnos, 1772, p. 29 ; P.P. Gudin de la Brenellerie, *op. cit.*, pp. 29-30.
44. L. de Jaucourt, *op. cit.*, pp. 153-154.
45. C.-L. de Saint-Yves, *Observations sur les arts: et sur quelques morceaux de peinture & de sculpture exposée au Louvre en 1748,* Leyde, Chez Elias Luzac Junior, 1748, pp. 103-104.